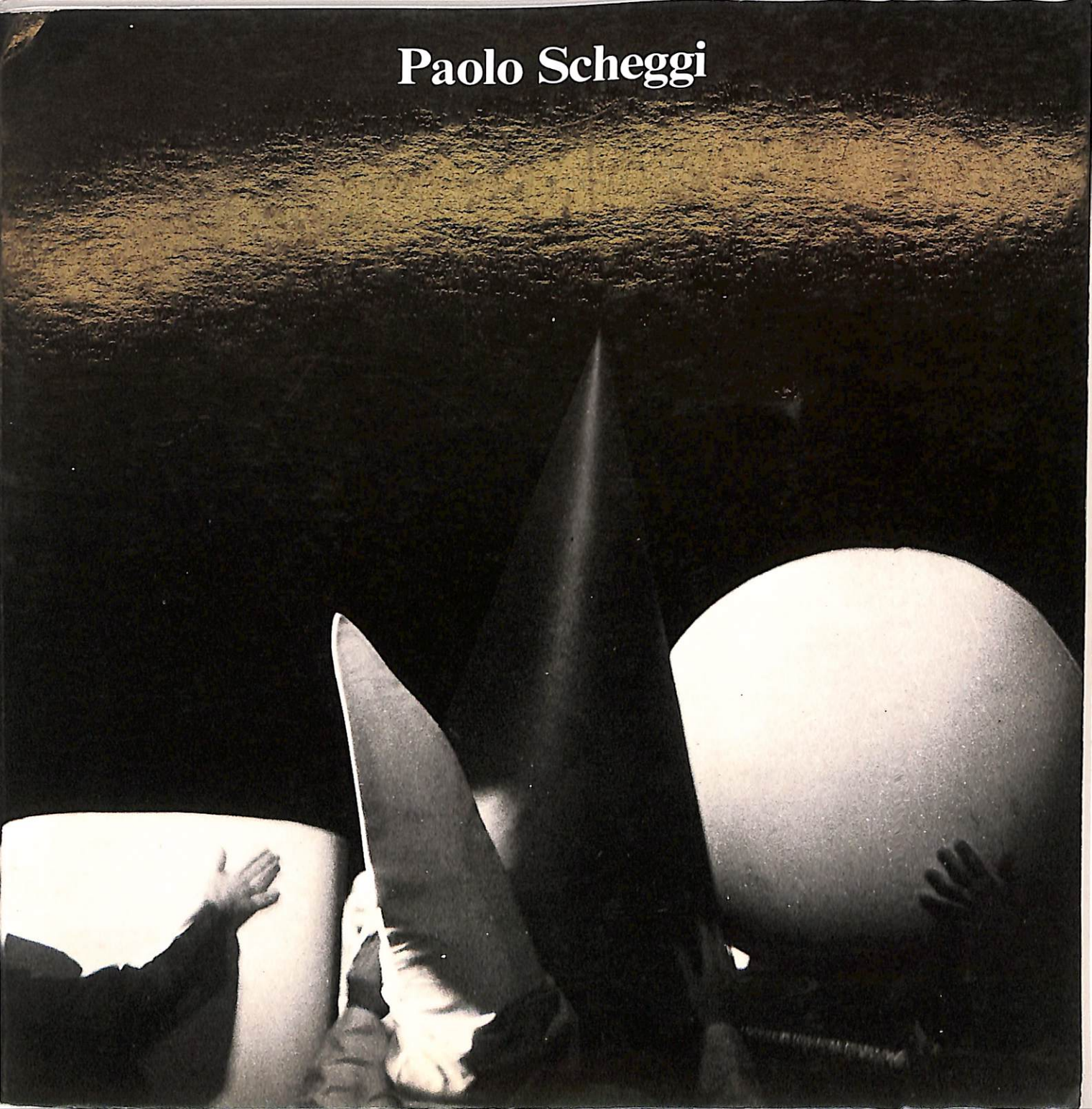
Paolo Scheggi



Made in Florence
L'arte in città: interviste, recuperi, suggerimenti, interscambi / a cura di Giuseppe Nicoletti, Tommaso Paloscia, Gianni Pozzi e Sergio Salvi.

Coordinamento generale: Sergio Salvi
progettazione: Elisabetta Scheggi
organizzazione: Paola Pelanti
allestimento: Elisabetta Scheggi con la collaborazione di Luigi Francalanci e Mario Soldani
musiche: Franca Sacchi
budget: Luciano Aiazzi
responsabile: Leonardo Sestucci

Si ringraziano gli Incontri Internazionali d'Arte di Roma e i signori Giancarlo Calza, Roberto Lombardini, Gianni Malabarba, la famiglia Scheggi, Bruna Soletti e Dino Tosetti per le opere gentilmente prestate, Franca Sacchi, Antonia Mulas e Maurizio Nannucci per la preziosa collaborazione.

foto: Ugo Mulas, Luigi Ciminaghi, Enrico Cattaneo, Attilio Bacci, Studio 72, Vittorio Verri.
audiovisivi: Natali
pannelli fotografici: Studio 72 di Scaletti
luci: Illum
falegnameria: Sari
tappezzeria: Ruggeri

Vallecchi Editore S.p.A. - Viale Milton, 7 - 50129 Firenze

Comune di Firenze
Assessorato alla Cultura

Paolo Scheggi

Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio
28 maggio / 26 giugno 1983

Presentazione

di Giorgio Morales
Assessore alla Cultura
del Comune di Firenze

Reputo particolarmente interessante l'iniziativa espositiva a lungo termine che inizia con questa mostra dedicata a Paolo Scheggi, uno degli operatori fiorentini più intelligenti e vivaci degli ultimi anni, purtroppo immaturamente scomparso quando il senso della sua ricerca cominciava ad apparire agli occhi della critica come un elemento pienamente riconoscibile nel panorama dell'arte italiana contemporanea.

A Scheggi seguiranno altri operatori della visualità, con mostre a scadenza ravvicinata che animeranno per molti mesi la Sala d'Arme di Palazzo Vecchio.

Si tratta di artisti a proposito dei quali il termine forse sospetto di «fiorentinità» vale soltanto a livello topografico ed anagrafico: semmai potremmo addebitare a tutti loro un impegno scarsamente connotato in senso, diciamo così, «etnico», in quanto ampiamente condiviso in altri luoghi, spesso assai più privilegiati, della produzione artistica attuale, sia in Italia che fuori del nostro paese.

La situazione fiorentina, nel campo delle arti visive, in seguito all'elevato numero di mostre promosse dagli Enti pubblici negli ultimi anni, è stata per lo più caratterizzata da un susseguirsi di grandi manifestazioni, indirizzate ora alla riscoperta del patrimonio storico, ora alla riproposta, inedita per Firenze, delle avanguardie internazionali del Novecento.

L'esigenza, avvertita e sollecitata da tempo, di dare voce, e soprattutto una sede pubblica, a quelle che sono le ricerche attuali in qualche modo legate alla città, ha portato l'Assessorato alla Cultura del Comune a fare proprio un programma di massima, elaborato da un apposito comitato, che tiene conto dei diversi aspetti della ricerca artistica.

L'iniziativa, che considera per la prima volta gli operatori giovani più rappresentativi, intende realizzare una informazione sistematica dei loro lavori e una programmazione annuale delle attività espositive relativamente a questo settore.

Un tentativo del genere esigeva una particolare indagine tra quegli artisti che, pur avendo acquisito credito in ambiti diversi, sono apparsi non sufficientemente valutati nel contesto in cui hanno invece maturato i propri risultati, dispersi o ignorati per settorialità informativa.

Tenendo conto di questa prospettiva di massima, ci siamo posti anche il compito di recuperare all'indagine critica autori che in tempi più o meno recenti hanno avuto un rilievo oggi ingiustamente dimenticato.

Il programma viene articolato secondo formule e modalità diverse che comportano presentazioni di singoli autori (interviste e recuperi) e brevi capitoli di un'ipotetica storia novecentesca dell'arte italiana.

Accanto a queste iniziative che, ripeto, si terranno tutte nella Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, e ci auguriamo possano durare per molto tempo, troveranno posto manifestazioni-scambio con altre città europee ed extraeuropee, che porteranno alla reciproca informazione tra i paesi interessati.

Non posso, a questo punto, non ringraziare i curatori di un programma che reputo necessario e stimolante: anzitutto i membri della commissione Giuseppe Nicoletti, Tommaso Paloscia, Gianni Pozzi e Sergio Salvi e poi la mia collaboratrice Paola Pelanti, la curatrice dell'esposizione Elisabetta Scheggi, gli allestitori Luigi Francalanci e Mario Soldani, i prestatori delle opere e la Casa editrice Vallecchi cui dobbiamo il piccolo ma prezioso catalogo.

Firenze: il campo della ricerca

di Sergio Salvi

Made in Florence: solitamente, questa dizione è impressa in oro sopra articoli di dubbia pelletteria oppure campeggia idealmente lungo metri e metri di pizza-a-taglio dai colori cruenti. O ancora, venendo alle cose dell'arte, potrebbe essere il connotato morale di opere intellettualmente macilente (ritratti e/o vedute) dove il «fiorentinismo» pittorico celebra le proprie sagre post-macchiaiole (e anche, «astrattamente», neoclassiche).
Eppure, così come il *Made in Italy* non significa più, nel campo della sartoria, l'imitazione, magari tramite cartamodelli, di una certa Parigi, ma qualifica una agguerrita compagine di stilisti «nazionali» dalla creatività intensa e pienamente affermata (e quindi anche «popolari»), il nostro *Made in Florence* vorrebbe apporre un marchio di garanzia, un sigillo di qualità, al lavoro di alcuni operatori fiorentini della visualità, da tempo impegnati, in maniera seria e con risultati per noi stimolanti, in ciò che viene designato come il «campo della ricerca» (cosa ben diversa dalla «ricerca sul campo» dalla quale dovrebbero invece emergere, indiscriminatamente, tutti i «tratti» significativi di una «cultura» intesa in senso antropologico).
Rifiutando ogni alibi quantitativo, gli amici Giuseppe Nicoletti, Tommaso Paloscia, Gianni Pozzi ed io, abbiamo dunque tentato di documentare una certa «qualità» (non necessariamente «estetica» quanto piuttosto sperimentale) di alcuni artisti legati dall'anagrafe («atto di nascita» o magari soltanto «certificato di residenza», per usare il lessico della burolingua) ad una città certo illustre per tradizione ma non, in questo momento, per attenzione: priva come è di una critica autorevole (o anche soltanto autoritaria), di *media* capaci di «fare opinione» a livelli che non siano meramente locali, di un mercato d'arte contemporanea degno di questo nome; priva perfino, fino a tempi recentissimi, di quella «volontà espositiva» che ha appena permesso all'ente pubblico di cominciare a sopperire a latitanze e carenze istituzionali e a disegnare una immagine credibile di se stesso. Appare allora evidente come la serie di esposizioni intitolata *Made in Florence* voglia tentare di rimediare ad una mancanza di informazione perlomeno colpevole.
Siamo del resto confortati, in questo tentativo, da una consapevolezza di fondo. Ci riteniamo cioè in grado di affermare che oggi a Firenze, nonostante l'avvento altrove dell'industria culturale (e ciò, come si sa, dall'immediato post-guerra) e la sopravvivenza *in loco* di un artigianato culturale non sempre apprezzabile, continua a svolgersi il filo di un discorso che in tempi più prosperi veniva puntualmente registrato da «centrali di ascolto» attente quanto attendibili.
A questo proposito, per essere onesti, vanno tenute presenti almeno due verità: l'arte non ha mai raggiunto, nemmeno nei decenni d'oro di questo secolo, a Firenze, l'importanza della letteratura (come Giorgio Zampa ha dimostrato); sono emerse due vie praticabili dai fiorentini per affermarsi come artisti: la via, del tutto «interna», di Rosai, e quella «esterna» percorsa invece da Magnelli.
Detto questo, si può facilmente affermare che non c'è stata, nel corso del secolo, una crisi di *produzione* artistica da parte dei «fiorentini». C'è invece, da qualche tempo, e ancora esiste, con tutto il suo peso, una grossa crisi della *distribuzione* (e della informazione relativa) dei prodotti dell'arte legati alla città. Che, ad esempio, Sandro Chia sia riuscito ad affermarsi lungo la «strada Magnelli» può essere l'eccezione che conferma l'angusta regola.
È dunque sul piano della distribuzione e dell'informazione che appare possibile agire con qualche possibilità di successo.

Il fatto che *Made in Florence* si inauguri con una mostra di Paolo Scheggi mi sembra assai significativo in proposito. È indubitabile che Scheggi, nella sua pur breve quanto intensa esperienza, dopo una formazione tutta fiorentina ma non per questo priva di motivazioni «europee» e di agganci internazionali, abbia raggiunto il «successo», sia pure lungo una «fascia di ascolto» rilevante soprattutto a livello qualitativo, trasferendo a Milano la propria residenza. Ma Scheggi ha sempre mantenuto legami assai stretti con Firenze: ed un certo tipo di ricerca, problematica ed affascinante, esperita nel «cuore» della città, ha potuto, sia pure con oggettive «intermittenze», farsi conoscere in Italia e nel mondo attraverso il punto di riferimento costituito dall'opera e dalla persona di Paolo Scheggi.
Crediamo pertanto che questo ritorno di Scheggi a Firenze, oltre che esemplare, sia assai utile per una riflessione sullo stato dell'«arte in città»: una riflessione, ovviamente, attiva. E sia, oltre che un omaggio doveroso, un buon inizio per un discorso rivolto, come si dice, in primo luogo ad una cittadinanza distratta: ma anche ad un pubblico certo più vasto di quello che abita un «territorio» definibile in termini soltanto amministrativi.

«Lo spazio come sosta del tempo vissuto»

di Lara-Vinca Masini

Quasi tutti i testi scritti «in morte» di Paolo Scheggi parlano della sua preveggenza, della consapevolezza del suo «vivere» la propria morte. Ad avvalorare questa affermazione ci si riporta ai suoi scritti, nei quali appare così spesso il riferimento alla morte; e ai suoi ultimi lavori, in particolare a quelli di coinvolgimento ambientale e spettacolare.
I suoi testi parlano, in effetti, della morte, fin dal '62: ma di quale morte?
Vediamo alcuni appunti teorici, scritti per la sua personale al «Cancello» di Bologna.
«... Da quando la vita si è identificata con 'l'essere per la morte' di Heidegger e la violenza è diventata il gesto umano, ogni giustificazione alla nostra entità si è chiamata astrazione».
Il pensiero della morte è dunque, per Scheggi, il *Dasein* di Hegel e di Heidegger, è il significato ultimo, metafisico, della vita dell'uomo che (a differenza degli altri esseri viventi, animali e piante, che «sono sempre tesi nel loro ambiente, ma mai posti liberamente nella radura dell'essere — ed essa solo è il 'mondo' —» [Heidegger], ma è negato loro il «linguaggio», che è «avvento-rischiarante-occultante dell'essere stesso»), unico tra gli esseri viventi «fa esperienza, nel linguaggio, dell'avvento dell'essere» (G. Agamben, «Il linguaggio e la morte», Torino, 1982).
E vedremo, poi, come, infatti, questo tema si concretizzerà, nei lavori ambientali e spettacolari di Scheggi, nell'uso delle lettere alfabetiche, interpretate come «fonemi».

Il suo rapporto con la vita — e con la morte — era lucido, consapevole, aperto e diretto. L'ho visto affrontare con garbo e freschezza, con un sorriso ironico e divertito, raffinati party e feste popolari; posare, per abiti e pellicce d'alta moda, con Lucio Fontana ed altri artisti; frequentare le sofisticate sfilate di Germana Marucelli — per lei realizzava, nel '64, uno dei suoi primi «elementi vivibili di integrazione plastica all'architettura».
L'ho visto felice, appena sposato con Franca Dall'Acqua e orgogliosamente fiero alla nascita della figlia Cosima Ondosa Serenissima, a cui dedicava l'ambiente «Ondosa» per l'Eurodomus, a Milano, del 1970.
Ma, allo stesso tempo, continuava il suo dialogo con la morte, — che significa «con l'arte» —, iniziato, si è visto, nei testi del '62 — e dal '68 riprenderà, approfondendo i suoi temi di carattere metafisico.
Così, dalle prime esperienze precedenti al '60, quando nel suo studiolo nella casa paterna di Settignano («quelle due finestre di seminterrato che davano su un orto di campagna... un po' come pensare allo Zoo di Vetro» — Nanda Pivano), con le pareti «coperte di scritte e profezie, citazioni... da ragazzo sorpreso e avido, impressionabile come la cera», realizzava i suoi quadrilamiera, il suo dialogo con l'arte proseguiva ininterrotto, sui due fili continui, del «negativo» esistenziale, mentale, riduttivo, e del progettualismo «positivo», di carattere lucidamente oggettuale.
«Chissà se quel ragazzino» è ancora Nanda Pivano che parla, con tenerissima durezza «Chissà se quel ragazzino sapeva chi sono i New Dada: la provincia riserba spesso certe sorprese»...

Nel '62 Scheggi iniziava, assieme alle prime «Intersuperfici a zone riflesse», la sua continua ricerca della «contraddizione dialettica tra spazio e oggetto, (del)la definizione per assurdo (la sola possibile) del vuoto» — come scrive Argan —, iniziava, dicevo, la stesura di un romanzo di poesia concreta che continuerà fino al '65. Ne ho visto una pagina, la n. 1, realizzata con la

macchina da scrivere, impostata sul nome «Abele» e dominata dalla lettera «**e**» minuscola, che, formalmente, è già l'immagine degli elementi delle sue successive «Intersuperfici curve» che egli realizzerà nell'ambito delle ricerche di «Nuova Tendenza», trasformatesi in «modelli spaziali programmati».
Nelle prime esperienze le Intersuperfici «a zone riflesse» si organizzavano come elementi liberi, quasi gestuali, come i contemporanei «tagli» di Lucio Fontana, di cui Scheggi accentuava il significato di «interspazio», di filtraggio luminoso.
La ricerca si poneva, allora, come applicazione visuale di organizzazioni geometriche elaborate sulla rotazione spiralica, su parabole logaritmiche, in cui il dialogo allusivo di spazi successivi, interagenti, si fa sempre più lucidamente organizzato, nel gioco libero della luce radente.
Dal '63 nasceva il suo sodalizio con il gruppo di artisti operanti a Milano, che Dorfles definiva «oggettualisti», Alviani, Bonalumi, Castellani, e la sua ricerca si orientava, in stretta collaborazione con gli architetti Mendini e Olivieri, verso quella ipotesi di «progettazione totale» di cui, nei suoi appunti teorici, scriveva: «... Il concetto che useremo più provvisoriamente che per definizione, di 'progettazione totale', trae le sue origini spirituali ma non metodologiche, in questa serie di trasformazioni che l'architettura ha subito a cominciare dal primo decennio del secolo... Il mutarsi delle infrastrutture in una società neocapitalistica, infatti, impone una necessaria e nuova presa di coscienza sulla realtà, quale sostanziale ricerca di una misura neo-umanistica del progettare».
Con la realizzazione dell'«ambiente vivibile di integrazione plastica» per Germana Marucelli ha inizio il suo reale rapporto con lo spazio. Dalla sua successiva collaborazione con lo Studio Nizzoli Associati (al progetto di Unità di abitazione CECA e di ampliamento urbanistico di Bratislava), all'«Intercamera plastica» del 1967, intesa come «modalità interspaziale per integrazione plastica all'architettura», presentava al Naviglio di Milano e a «Spazio dell'Immagine» a Foligno, alla partecipazione al «Teatro delle Mostre» alla Tartaruga di Roma (vi presentava l'ambiente «Interfiore», che «agi[va] percettivamente sul senso dello spazio, che, immerso nel buio, era annullato come contenitore, lasciando fiorire dei circoli luminosi» — Calvesi) scattava in Scheggi la necessità di «realizzare e funzionalizzare, a contatto con un pubblico articolabile e intercambiabile... esperimenti di solito relegati nell'ambito ristretto delle gallerie».
Era l'esperienza degli «Interventi plastico-visuali» per lo spettacolo «Visita alla prova dell'isola purpurea» di Bulgakov-Scabia al Piccolo Teatro di Milano, del '68, ma significava l'analisi della città come tempo di spettacolo. «La deformazione dell'arte da senso aperto e corale a luogo fittizio e strumentale, da dinamica coinvolgente a codice fisso di ripetitività falsamente sacra, ha creato nella struttura dell''urbe' classi specialistiche tra loro incomunicanti... L'arte del falso oggettivo, l'arte della falsa verità rivelata, l'arte dove opera e fruitori giocano ruoli indipendenti è la istanza più appariscente della condizione che l'ha creata: l'assenza di catarsi».
Era, non va dimenticato, il '68, e la città, nel movimento studentesco, veniva già «usata» in senso «catartico», che ne tentava il rovesciamento della «fittizia strumentalizzazione» del «falso oggettivo» e la trasformava in «tempo di spettacolo totale», in «spazio come sosta del tempo vissuto».
Ed ecco, in questa occasione, l'inizio dell'uso degli «alfabeti», anzi delle lettere interpretate come «fonemi», che, dallo spazio teatrale, si spostavano

poi, per un rimando ribaltato, allo spazio della galleria (nell'azione teatrale 'Oplà Stik, Passione secondo Paolo Scheggi'); nell'«Azione-lettura-teatro» uscivano, dalla galleria, nella strada; col «Dies Irae, Inquisizione secondo Paolo Scheggi e Franca Sacchi», l'azione si riportava al teatro Manzoni di Milano, al Teatro del palazzo degli Estensi a Varese e allo Space Electronic di Firenze.
Il progressivo sprofondare del lavoro di Scheggi in una ritualità magica e religiosa sempre più intensamente partecipata è, a mio avviso, il segno di una sua più diretta e profonda analisi del significato ontologico della vita (e della morte), del significato dell'inconscio, di una sua necessità di uscire dall'oggetto per una riduttività ed essenzialità di linguaggio per la quale Giuseppe Chiari ha potuto dire, e a ragione, di Scheggi, che era «un artista concettuale»; e Scabia ha potuto parlare della fronte che «per prima percepisce» il vento, e allora si sveglia «Mnemosyne».
Ma l'uso del «fonema» ha anche un senso particolare: la necessità di indagare sul rapporto tra linguaggio e morte, rifacendosi, ancora, alla filosofia heideggeriana.
«La relazione essenziale fra linguaggio e morte» cito da Agamben «ha — per la metafisica — il suo luogo nella voce. *Morte e Voce hanno la stessa struttura negativa e sono metafisicamente inseparabili*. Fare esperienza della morte come morte significa, infatti, fare esperienza del togliersi della Voce e del comparire, *il suo luogo*, di un'altra Voce (che si presenta nel pensiero grammaticale come γράμμα, in Hegel come Voce della coscienza e Voce dell'essere, nella linguistica come fonema) che costituisce l'originario fondamento *negativo* della parola umana. Fare esperienza della Voce significa, d'altra parte, diventar capaci di un'altra morte, che non è più semplicemente il decesso, e che costituisce la possibilità più propria e insuperabile dell'esistenza umana, la sua *libertà*»
Questo momento culminerà con «Marcia funebre o della geometria/processione secondo Paolo Scheggi» a «Campo urbano» a Como (1969), che Scabia e Pier'Alli riprenderanno col gruppo Ouroboros nel 1972, in «un'operazione tutta fondata sul coinvolgimento della scrittura attraverso l'immaginario, bruscamente interrotta» — è un testo di Scabia —. «In quel periodo, la morte cosciente e subita di Paolo Scheggi, pittore e creatore di spazi plastico/visuali, insieme al quale avevamo cercato di riscrivere il Piccolo Teatro con gli interventi per l'isola Purpurea, in cui gli attori, a un certo punto, entravano portando bianche e grandi lettere alfabetiche e le appendevano a tutto lo spazio del teatro (un'evocazione, anche, dello spazio della rivoluzione, della tribuna di Lenin di Lisitzky, alle azioni dei cubofuturisti, di Majakovskij, del Lef».
Il ritorno successivo all'oggetto si può leggere, negli ultimi due anni di lavoro di Scheggi, «in chiave mitico-politica», ma anche in chiave simbolico-concettuale (lo dimostra la collaborazione con Vincenzo Agnetti per il «Trono». Si vedano anche la raggelata «Tomba della geometria» per «Amore mio» a Montepulciano (1970), «Copia dal vero» e «La Piramide», per «Vitalità del Negativo», a Roma, ancora del 1970.
Del '71 è l'ultimo lavoro plastico di Scheggi: «Seiprofetiperseigeometrie», esposto al Naviglio di Milano, dove la nitida «epifania» delle lucenti forme geometriche, nel gioco sapiente e dosato dei materiali preziosi, assunti come forme-materia-simbolo dei sei profeti biblici, viene incapsulata nei neri cubi lucenti, teche preziose e anche lucide bare, ma, allo stesso tempo, anche capsule spaziali per una ibernazione senza tempo, in uno spazio infinito.

Cito ancora Scheggi: «È così che nella dimensione mitico-magica la mente dello spettatore non si unisce con il corpo fisico oggetto che muore sulla scena ma con il principio della vita o simbolo che durante quel tempo è stata la realtà rivestita di un'immagine apparente».
Che è come voler rovesciare il «Dasein» hegeliano e heideggeriano da «vivere per essere per la morte» in «morire per essere per la vita».

Maggio 1983

OPLÀ

di Giuseppe Chiari

Io non credo che Scheggi sia quello dei fori.
Detta così la cosa sembra un po' brutale. Quasi da conversazione. Da strada.

Ma - sinceramente - è la mia riflessione sul lavoro di Scheggi.
E sull'esempio che può essere per me.
Sullo stimolo che può essere.

Sento molto la ricerca. Per ricerca intendo il mettere in discussione il già fatto. Il cambiare. Il cambiare per scarti.
Il lasciare la strada. L'entrare nei campi. Il finire in un fosso.

Questo non affrontare il problema, ma aggirarlo. E poi trovarsi al di là.
Superarlo.

Non si tratta di opere chiuse. Abbiamo sempre opere complesse, aperte, come interrotte. Un'interruzione che lascia però il problema impostato. Non si tratta, mai, di opere presuntuose.
Non c'è nessuna soluzione nelle opere di Paolo Scheggi.
Non c'è quadratura del circolo.

Sono opere di matematica o di letteratura. (domanda)
Ovviamente sono opere di letteratura. C'è troppa didascalia.
Ma è difficile non dirle matematiche.
Il contatto, la provenienza dalla matematica, è mantenuto.

Scheggi non è un artista 'concreto'.
Non ha paura del teatro.
Lo sente come un'esperienza doverosa.
Ma non cade nel 'teatro'.

Le sue opere sono dei 'punti' di equilibrio.
Un equilibrio che non so spiegare.
Ma che constato.

Io considero Scheggi un'artista concettuale.

Considero il tipo di ricerca che ha condotto puramente concettuale.
La piramide è rovesciata perché ci siamo dentro.
Possiamo conoscerla solo nel momento che ci siamo dentro.

La piramide oggettivizza noi.
Noi non possiamo.
Il titolo dell'opera dunque - la piramide rovesciata - è parte del tutto.
Senza il titolo, il nome, l'opera non esiste.

Era bella Como. Campo Urbano.

Delle sfere colorate sul lago.
I panni stesi reali di Gianni Pettena.
Lo striscione di Paolini.
Ombrelli colorati di Munari.

CENTRO PECCI PRATO

CENTRO PER L'ARTE
CONTEMPORANEA
LUIGI PECCI

WWW.CENTROPECCI.IT

Anteprima limitata.

Limited preview.

Per ulteriori informazioni scrivere a cid@centropecci.it

For further information e-mail to cid@centropecci.it

Foto Ugo Mulas